

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

CYRIACUS. STUDIEN ZUR REZEPTION DER ANTIKE
BAND 10

Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance
(Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften / Humboldt-Universität zu Berlin),
Winckelmann-Gesellschaft Stendal,
Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin

MICHAEL IMHOF VERLAG

ДРЕВНОСТЬ И КЛАССИЦИЗМ:
НАСЛЕДИЕ ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ

ANTIKE UND KLASSIZISMUS –
WINCKELMANN'S ERBE IN RUSSLAND

Akten des internationalen Kongresses
St. Petersburg 30. September – 1. Oktober 2015

herausgegeben von
MAX KUNZE UND KONSTANTIN LAPPO-DANILEVSKIJ



Das Kolloquium wurde durch die Thyssen-Stiftung und das Deutsche Generalkonsulat in St. Petersburg und der vorliegende Band durch die Franz und Eva Rutzen Stiftung und das Deutsche Generalkonsulat in St. Petersburg großzügig finanziell gefördert.

In Zusammenarbeit der Winckelmann-Gesellschaft mit:
Institut für russische Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften / Институт
русской литературы (Пушкинский Дом) РАН;
Staatliche Ermitage / Государственный Эрмитаж;
Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste / Научно-исследовательский Музей
Российской Академии художеств

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2017

Copyright:
Winckelmann-Gesellschaft, Stendal
Verlag Franz Philipp Rutzen Mainz und Ruppolding
Michael Imhof Verlag, Petersberg
Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Max Kunze, Konstantin Lappo-Danilevskij (und Übersetzung der deutschen Beiträge),
Kathrin Schade und Iwona Leitl (Übersetzung der russischen Beiträge)

Layout: Winckelmann-Gesellschaft
Gesamtherstellung: Druckhaus Köthen

Printed in Germany on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral)

Verlag Franz Philipp Rutzen Mainz und Ruppolding
Michael Imhof Verlag, Petersberg
ISBN bis 30.04.2017 gilt 978-3-447-10530-9; ab 1.5.2017 gilt 978-3-7319-0491-5
Bis Ende April 2017 in Kommission bei Harrassowitz Verlag

INHALTSVERZEICHNIS

Предисловия / Vorworte	8
Konstantin Jur'evič Lappo-Danilevskij / Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский RUSSISCHE WINCKELMANN-REZEPTION: CHRONOLOGIE UND SPEZIFIKA (РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА: ХРОНОЛОГИЯ И СПЕЦИФИКА)	11
Алексей Иосифович Жеребин / Aleksej Iosifovič Žerebin СПОР ОБ „ИДЕАЛАХ ДРЕВНИХ“: ВИНКЕЛЬМАН — ЛАФАТЕР — ВИЛАНД (WINCKELMANN – LAVATER – WIELAND. DER STREIT UM DIE „IDEALE DER ALTEN“)	39
Max Kunze / Макс Кунце DIE ERSTFASSUNGEN DER <i>GEDANCKEN ÜBER DIE NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERKE IN DER MAHLEREY UND BILDHAUER-KUNST</i> IM PETERSBURGER MANUSKRIFT (НАЧАЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ „МЫСЛЕЙ О ПОДРАЖАНИИ ГРЕЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ“ В ПЕТЕРБУРГСКОМ МАНУСКРИПТЕ)	47
Анна Алексеевна Трофимова / Anna Alekseevna Trofimova И. И. ВИНКЕЛЬМАН И СОБРАНИЕ АНТИЧНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ЭРМИТАЖА (J. J. WINCKELMANN UND DIE SAMMLUNG ANTIKER SKULPTUREN DER ERMITAGE)	67
Юлия Борисовна Балаханова / Julija Borisovna Balachanova ИЗДАНИЯ ТРУДОВ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В БИБЛИОТЕКЕ РУССКОЙ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II. ХРАНИТЕЛИ И ЧИТАТЕЛИ (WERKAUSGABEN VON J. J. WINCKELMANN IN DER BIBLIOTHEK DER RUSSISCHEN ZARIN KATHARINA II. IHRE BEWAHRER UND LESER)	97
Екатерина Михайловна Андреева / Ekaterina Michajlovna Andreeva О ЗНАЧЕНИИ КОЛЛЕКЦИИ ГИПСОВЫХ „АНТИКОВ“ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ДЛЯ ВОСПРИЯТИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИДЕЙ И. И. ВИНКЕЛЬМАНА В РОССИИ	

(DIE BEDEUTUNG DER SAMMLUNG VON „GIPSANTIKEN“ DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE FÜR DIE REZEPTION UND VERBREITUNG DER IDEEN VON J. J. WINCKELMANN IN RUSSLAND)	117
Вероника-Ирина Траяновна Богдан / Veronika-Irina Trajanovna Bogdan	
ЗНАЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Р. МЕНГСА (СОБРАНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ (DIE BEDEUTUNG DER WERKE VON A. R. MENGES [SAMMLUNG DER KAISERLICHEN KUNSTAKADEMIE] FÜR DIE AUSBILDUNG VON KÜNSTLERN)	133
Елена Вениаминовна Карпова / Elena Veniaminovna Karpova	
КЛАССИЦИЗМ В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА (DER KLASSIZISMUS IN DER RUSSISCHEN PLASTIK VOM LETZTEN DRITTEL DES 18. BIS INS ERSTE DRITTEL DES 19. JAHRHUNDERTS)	143
Родольф Бодэн / Rodolphe Baudin	
О ФОРМИРОВАНИИ КЛАССИЧЕСКОГО ВКУСА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА (Н. М. КАРАМЗИН, Ж. Б. ПИГАЛЬ И Ж. ШИНАР) (DIE HERAUSBILDUNG DES KLASSISCHEN GESCHMACKS IN DER RUSSISCHEN LITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS [N. M. KARAMZIN, J.-B. PIGALLE UND J. CHINARD])	159
Галина Александровна Космолинская / Galina Aleksandrovna Kosmolinskaja	
ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО РУССКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С „ПОСЛАНИЕМ ОБ ОТКРЫТИЯХ В ГЕРКУЛАНУМЕ“ (1762) ВИНКЕЛЬМАНА (DIE ERSTE BEKANNTSCHAFT DER RUSSISCHEN LESER MIT WINCKELMANNS SENDSCHREIBEN VON DEN HERCULANISCHEN ENTDECKUNGEN [1762])	173
Ирина Николаевна Лагутина / Irina Nikolajevna Lagutina	
И. И. ВИНКЕЛЬМАН В ПЕРЕПИСКЕ ЕКАТЕРИНЫ II С БАРОНОМ Ф. М. ГРИММОМ (J. J. WINCKELMANN IM BRIEFWECHSEL VON KATHARINA II. MIT F. M. GRIMM)	187
Анна Викторовна Успенская / Anna Viktorovna Uspenskaja	
АПОЛЛОН — ПОБЕДИТЕЛЬ ПИФОНА: ИДЕИ ВИНКЕЛЬМАНА В ПОЭЗИИ И ПУБЛИЦИСТИКЕ А. А. ФЕТА (APOLLO – DER SIEGER ÜBER DEN PYTHON. WINCKELMANNS GEDANCKENGUT IN DER DICHTUNG UND PUBLIZISTIK VON A. A. FET)	213
Pascal Weitmann / Паскаль Вейтман	
DIE GRIECHISCHE SKULPTUR DES 4. JAHRHUNDERTS V. CHR. BEI LUDWIG HEINRICH FREIHERR VON NICOLAY UND WINCKELMANN (БАРОН ЛЮДВИГ ГЕНРИХ НИКОЛАИ И ВИНКЕЛЬМАН О ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ IV В. ДО Н.Э.)	227
Volker Heenes / Фолькер Хеенес	
JOHANN FRIEDRICH REIFFENSTEIN (1719–1793) – KUNSTAGENT, ANTIQUAR UND HOFRAT: SEINE VIELFÄLTIGEN BEZIEHUNGEN NACH ST. PETERSBURG (ИОГАНН ФРИДРИХ РЕЙФЕНШТЕЙН [1719–1793], АГЕНТ ПО ПРИОБРЕТЕНИЮ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА, АНТИКВАР И НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК, И ЕГО МНОГООБРАЗНЫЕ СВЯЗИ С САНКТ-ПЕТЕРБУРГОМ)	237

Markus Käfer / Маркус Кефер

DIE WINCKELMANN-REDE KARL MORGENSTERNS (1803) IM KONTEXT DER WIEDERGRÜNDUNG DER DORPATER UNIVERSITÄT DURCH ALEXANDER I. (РЕЧЬ О ВИНКЕЛЬМАНЕ КАРЛА МОРГЕНШТЕРНА [1803] В КОНТЕКСТЕ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ДЕРПТСКОГО УНИВЕРСИТЕТА АЛЕКСАНДРОМ I)	253
--	-----

Илья Аскольдович Доронченков / Il'ja Askol'dovič Dorončenkov

ВИНКЕЛЬМАН И ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ: ОБ ОДНОЙ ВОЗМОЖНОЙ АНАЛОГИИ (WINCKELMANN UND GLEB USPENSKIJ – EINE MÖGLICHE ANALOGIE)	269
---	-----

Kathrin Schade / Катрин Шаде

LEO VON KLENZE UND DIE WINCKELMANN-STATUE IN DER FASSADE DER NEUEN ERMITAGE IM KONTEXT DER BILDNISSTATUEN (ЛЕО КЛЕНЦЕ И СТАТУЯ ВИНКЕЛЬМАНА В ФАСАДЕ НОВОГО ЭРМИТАЖА В КОНТЕКСТЕ ПОРТРЕТНЫХ СТАТУЙ)	281
---	-----

Autoren / Авторы	295
------------------------	-----

Abbildungsnachweis	296
--------------------------	-----

ЗНАЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Р. МЕНГСА (СОБРАНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ) В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ

А. Р. Менгс — знаковая фигура эпохи Просвещения. Придворный живописец курфюрста саксонского, а также польского, испанского и неаполитанского королей, он возглавлял Академию Св. Луки в Риме, Академию Сан Фернандо в Мадриде, был другом И. И. Винкельмана. Оба мечтали о совершенном искусстве, возвышающем душу, доставляющем наслаждение и прививающем хороший вкус. В XVIII столетии Менгс был одним из самых почитаемых мастеров, оказавших большое влияние на художников разных стран, включая Россию. Русские пенсионеры, совершенствовавшиеся в Риме, несомненно, бывали в его мастерской — И. Ф. Рейфенштейн, курировавший их занятия и программу пребывания в „вечном городе“, был поклонником Менгса и другом Винкельмана. Известия об „изрядных“ произведениях Менгса доходили до Санкт-Петербурга в отчетах, которые пенсионеры посылали в Императорскую Академию художеств. Так была подготовлена почва для восприятия произведений Менгса еще до того, как они появились в столице Российской империи. Несомненно, это имя слышала путешествующая русская знать, пребывавшая под влиянием вкусов просвещенных европейцев. Надо помнить и о роли Ивана Ивановича Шувалова, с 1763 по 1773 г. находившегося в Европе и долго жившего в Риме. Можно не сомневаться, что он имел контакты не только с Рейфенштейном, но с Винкельманом и Менгсом, а также с теми художни-

ками, которые разделяли их взгляды — А. фон Мароном, А. Кауфман, Я. Хаккертом.

Творчество Антона Рафаэля Менгса стало самым ярким воплощением идей неоклассицизма, сформулированных немецким ученым и историком античного искусства Иоганном Иоахимом Винкельманом (1717–1768). Под влиянием последнего Менгс написал трактат „Мысли о красоте и вкусе в живописи“, изданный в Цюрихе в 1762 г. В нем развита идея Винкельмана о создании совершенных произведений искусства, опираясь на опыт мастеров античности. Только подражая древним и сочетая натурные наблюдения со знанием искусства корифеев (Рафаэля, Корреджо, Тициана и античных скульпторов), можно выработать хороший вкус.

Менгса воспринимали как реформатора искусства своей эпохи, а Винкельман считал его „величайшим художником своего времени, возникшим как Феникс из пепла, подобно Рафаэлю, с тем, чтобы приблизить нас к пониманию красоты в искусстве“.¹

Екатерина II (илл. 2) знала о произведениях Менгса как от Шувалова, так и от своего постоянного корреспондента Ф. М. Гримма. Доверяя их мнению, в 1777 г. она заказала через Рейфенштейна две картины на темы из „Илиады“. Но художник был занят, потом нездоров, а вскоре его не стало. В 1779 г. российская императрица повелела купить все оставшиеся после него произведения, заплатив столько, сколько попросят



Илл. 1: И. В. Ческий, Академия свободных художеств, с оригинала П. П. Свиньина, гравюра, 1810-е, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Abb. 1: I. V. Českij, Akademie der freien Künste, nach dem Original von P. P. Svin'in, Stich, 1810er Jahre, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

наследники. Особенно настойчиво она стремилась приобрести „Персея и Андромеду“, одну из последних станковых работ, исполненных в Риме. Картина была заказана Менгсу английским любителем искусства сэром У. В. Уинном² и по окончании выставлена в Палаццо Барберини, где тогда жил художник, вызвав всеобщий восторг. В конце концов, полотно оказалось в России.

Рейфенштейн прислал Екатерине II список работ, находившихся в римской мастерской Менгса. Среди них указаны и шесть картонов с ценами. 4 октября 1781 г. на заседании академического Совета сообщалось о пожаловании из Эрмитажа шести рисунков трудов славного живописца Менгса. Помещенные в парадные залы Академии, они неизменно вызывали интерес современников, их высокие художественные достоинства отмечены И. Георги и Г. Реймерсом в трудах, посвященных описанию столицы России и Императорской Академии художеств (илл. 1; гравюра датируется 1810 г.). Внесенные в опись академического собрания, картоны упоминались среди достопримечательностей Академии в „Указателе“, изданном в 1842 г. Кроме того, они указаны в рукописном каталоге Ухтомского 1858 г. (с размерами и техникой), а также обозначены на планах развески картин и рисунков 1871 г.

Картоны привлекали внимание мастеров кисти и резца, служа образцами для изучения ри-



Илл. 2: Ф. И. Шубин, Екатерина II, бюст, гипс тонированный, около 1794, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Abb. 2: F. I. Šubin, Katharina II., getönter Gips, um 1794, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

сунка и композиции многим поколениям русских художников.

Позже Екатерина II приобрела и другие работы Менгса, назначив пенсию двум его незамужним дочерям. Французские путешественники, посетившие Императорскую Академию художеств в конце XVIII в., восхищались не только увиденными ими картонами Менгса, но и копией с „Парнаса“, сделанной одним из учеников.³

Во второй половине XIX в. изменились вкусы, слава Менгса померкла. Картоны, переданные из музея в учебные классы, в некоторых документах стали ошибочно называться копиями „Рафаэля Менгса с Рафаэля Санцио“⁴

В настоящее время в собрании Научно-исследовательского музея Российской академии художеств из шести осталось лишь три рисунка:

1. Гений, венчающий искусства. Картон для росписи потолка главного зала виллы Альбани в Риме.



Илл. 3: А. Р. Менгс, пророк Моисей на троне между двух ангелов, картон росписи свода потолка Кабинета манускриптов библиотеки Ватикана, бумага на холсте, итальянский карандаш, соус, уголь, 1772, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Abb. 3: A. R. Mengs. Der Prophet Moses auf dem Thron zwischen zwei Engeln, Karton für die Deckenbemalung des Manuskriptkabinetts der Vatikanischen Bibliothek, Papier auf Leinwand, Kohlestift, Tusche, 1772, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

2. Святой апостол Петр на троне между двух ангелов. Картон для росписи Кабинета манускриптов в Ватикане.

3. Пророк Моисей на троне между двух ангелов. Картон для росписи Кабинета манускриптов в Ватикане (илл. 3).

Во время пожара 1900 г. сгорел рисунок „Парнас“ („Аполлон среди муз“), исчезли „Аллегория. История Ватикана“ и „Святая фамилия“. Оставшиеся три картона сразу же были возвращены в музей Академии художеств. Позднее их записали в инвентарь графики как работы неизвестного художника под весьма приблизительными названиями. Честь возвращения авторства Менгса принадлежит выдающемуся сотруднику музея Академии художеств — Луизе Николаевне Целищевой. Ею была изучена имевшаяся на тот момент литература о Менгсе и история создания им картонов. В 1758 г. известный коллекционер античного искусства кардинал Альбани, племянник папы Климента XI, позднее избранный почетным членом Императорской Академии художеств, заказал Менгсу роспись главного зала своей загородной виллы. Это помещение предназначалось для размещения скульптуры. Роспись потолка стала программным произведением нео-



Илл. 4: А. Р. Менгс, Персей и Андромеда, подготовительный картон к картине того же названия, находящейся в Эрмитаже, холст, масло, не позднее 1774, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Abb. 4: A. R. Mengs, Perseus und Andromeda, Vorarbeit auf Karton zum Gemälde in der Ermitage, Öl auf Leinwand, spätestens 1774, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

классицизма. Иконографическую программу составил Винкельман, в те годы библиотекарь кардинала Альбани, и художник следовал его идеям о необходимости придания образам благородной простоты и величия. Винкельман высоко оценил исполнение фрески „Парнас“, считал, что она превосходит фреску Гвидо Рени „Аврора“ в Палатцо Роспильози и утверждал, что работа Менгса — самое прекрасное произведение своего времени, перед которым склонил бы голову даже сам Рафаэль.

По сторонам центральной композиции „Парнас“ должны были находиться две овальные сцены — „Аллегория Рима“ и „Гений, венчающий искусства“. Его предварительные наброски хранятся в Мюнхене (Графическое собрание).



Илл. 5: Н. А. Лавров, портрет В. И. Григоровича, холст, масло, 1849, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 5: N. A. Lavrov, Porträt V. I. Grigorovič, Öl auf Leinwand, 1849, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

Сравнение их с окончательным вариантом позволило Л. Н. Целищевой утверждать, что в музее Академии художеств находится подготовительный картон к композиции „Гений, венчающий искусства“, а время исполнения можно определить как 1760-й, так как в 1761 г. вся работа была завершена.

В 1772 г. Менгс получил заказ от папы Климента XIV на украшение Кабинета манускриптов Библиотеки Ватикана. В оформлении плафона входили обе композиции — „Апостол Петр“ и „Пророк Моисей“. Работы были окончены в 1773 г. Л. Н. Целищева, датируя картоны из собрания Научно-исследовательского музея Российской академии художеств 1772 г., убедительно доказала, что наши рисунки — авторские и использовались при непосредственной работе над росписью (судя по проколам для припорохов).⁵ Для европейских историков искусства они считались утраченными, как можно заключить по вышедшему в 1965 г. фундаментальному каталогу работ Менгса.⁶

В постоянной экспозиции музея Академии художеств показано единственное живописное произведение Менгса, которое и сейчас часто копируют студенты. В инвентаре работа названа копией неизвестного художника с эрмитажной картины „Персей и Андромеда“ (илл. 4). Написанное почти в величину оригинала, оно исполнено рукой мастера, прекрасно владевшего техникой монохромной живописи. Полотно отличается от окончательного варианта иным композиционным решением. Судя по возрасту дублировочного холста, реставрация выполнена в XIX в., когда восполнили поврежденные края и восстановили утраты красочного слоя. Стилистический анализ гризайли и картины подтверждает близость манеры исполнения (особенно в моделировке обнаженного тела, тождественности деталей). Первое упоминание о гризайли встречаем в 1844 г., когда конференц-секретарь Академии художеств Василий Иванович Григорович (1786–1865) вернулся из Италии и предложил Академии купить у него „картину Рафаэля Менгса, изображающую Персея и Андромеду [...]“⁷ (илл. 5).

Сам он приобрел работу или у антиквара, или у наследников — произведения Менгса появились на антикварном рынке после распродажи 1780 г. Григорович хорошо знал творчество немецкого мастера, публиковал в своем „Журнале изящных искусств“, издаваемом при Императорской Академии художеств, переводы теоретических трудов как Винкельмана, так и Менгса, считал последнего „одним из величайших и просвещеннейших художников“ прошедшего столетия.⁸ Григорович читал курс теории изящных искусств, обращаясь в качестве примеров к собранию Императорской Академии художеств. Одновременно с гризайлью Григорович приобрел в Риме и „Этюд мужской фигуры“, также впоследствии переданный им в Академию художеств (ныне хранится ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве). Несмотря на плохую сохранность, гризайль была куплена за очень высокую цену — тысячу рублей серебром. Это свидетельствовало о том, что в авторстве никаких сомнений не было. В том же 1844 г. эрмитажный реставратор Ф. Табунцов занялся „исправлением“ произведения — дублировал на новый холст и т.д. Гризайль была записана в имущество академического музея как подлинная работа Менгса, о чем свидетельствует рукописный каталог 1858 г.



Илл. 6: И. П. Александров, копия с автопортрета А. Р. Менгса, находящегося в Эрмитаже, холст, масло, после 1807, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 6: I. P. Aleksandrov, Kopie des Selbstporträts A. R. Mengs' in der Ermitage, Öl auf Leinwand, nach 1807, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

Судя по экспозиционному плану 1871 г., гризайль и картоны Менгса должны были быть помещены в парадные залы, а именно во Вторую Античную галерею. Позднее, в числе 29 картонов ее передали в классы Императорской Академии художеств. В имущественной описи классов работы Менгса впервые ошибочно записываются как копии Рафаэля Менгса с Рафаэля Санцио. Точно так же по возвращении в музей они внесены в инвентарь 1926 года. В следующих инвентарных книгах гризайль Менгса превратилась в копию работы неизвестного художника (опись 1932 г.: № 148. Неизвестный художник. Беллерофонт; инвентарь 1937 г.: № 726. Неизвестный художник. Беллерофонт; ныне действующий инвентарь 1950-х гг.: Ж-135. Неизвестный художник. Копия с картины Менгса „Персей и Андромеда“).

Во время составления А. И. Сомовым каталога академического собрания, она не попала в поле его зрения, ибо была в учебных классах.



Илл. 7: И. В. Бугаевский-Благодарный, портрет художника А. И. Иванова, холст, масло, 1824, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург
Abb. 7: I. V. Bugaevskij-Blagodarnyj, Porträt des Malers A. I. Ivanov, Öl auf Leinwand, 1824, Forschungsmuseum der Russischen Akademie der Künste, St. Petersburg

Однако, когда Сомов позднее стал хранителем Эрмитажа, он приводил данные о наличии подготовительных материалов в других собраниях касательно эрмитажных коллекций. В эрмитажном каталоге он упомянул об эскизе гризайлью, хранящемся в Пинакотеке Манфредини в Венеции (1774), став первым, кто вообще обратил внимание на существование подготовительных материалов к „Персею и Андромеде“. Академическая гризайль была создана до 1774 г., а окончательный вариант написан в 1777-м.

Венецианская гризайль фиксирует первоначальную идею картины, она полна непосредственности и грации. Академическая — отражает следующий этап, когда художник стремится „придать материи совершенство“. Прообразами служат античные образцы — статуя Аполлона Бельведерского, фигуры с помпейских фресок и рельефы с виллы Памфили, изображающие Персея и Андромеду. Надо отметить, что Менгс придавал огромную важность освоению техни-

ки гризайли, без которой невозможно выработать хороший колорит.

В списке работ Менгса 1780 г., находившихся в его римской мастерской, упомянуто несколько подготовительных работ к „Персею и Андромеде“ — первоначальный набросок идеи, две гризайли, один гризайльный эскиз на деревянной основе и, наконец, „картон, написанный гризайлью к картине „Персей““ с оценкой в 200 римских экю. Именно последний, оцененный выше других, был заключительным и попал в Академию художеств. Он был максимально близок к законченной картине и по размерам. Атрибуция Л. Н. Целищевой восстановила связь между первоначальными эскизами и завершающей композицией одного из самых известных полотен Менгса. Как справедливо отмечалось исследовательницей, особая ценность академической коллекции работ Менгса в том, что она состоит из вещей подготовительного характера, что важно, прежде всего, для художников. С другой стороны, данная специфика не позволяла во всей полноте представить его творческий метод, ибо законченных картин в Академии не было.

Подводя итог, необходимо подчеркнуть общность идей Менгса и академической системы образования. Их сближает отношение к античности, являвшейся объектом поклонения и изучения, а также положение о том, что в основе изобразительного искусства лежит рисунок. Винкельман и Менгс считали, что надо изучать произведения великих мастеров, подражать им, но обязательно творчески перерабатывать свои эмпирические наблюдения, соотносясь с идеалом. Именно эта мысль лежала в основе подготовки живописцев и скульпторов в Императорской Академии художеств, а произведения Менгса помогали увидеть, как этого можно достичь. В знак особого уважения к немецкому художнику в начале XIX столетия Совет Академии заказал одному из своих талантливых воспитанников, академику живописи Ивану Петровичу Александрову, выполнить копию автопортрета Менгса из эрмитажного собрания, и ныне хранящейся в музее (илл. 6). На этом автопортрете 1773 г. немецкому живописцу 45 лет, он только что снял с себя полномочия президента Академии Св. Луки (1771–1772) и пользовался большим авторитетом в художественных кругах Европы.

В Научной библиотеке Российской Академии художеств имеется письмо Менгса к испанскому

художнику и писателю Антонио Понзу (1725–1792), изданное по-итальянски в Турине в 1777 г.,⁹ а также его русский перевод (1786),¹⁰ познакомивший русскую аудиторию с основными теоретическими положениями художника. Наследие Менгса вошло в жизнь Императорской Академии художеств очень органично, его работы, хранившиеся в Академии и Эрмитаже, постоянно копировались. В 1802 г. ученик гравировального класса Н. И. Уткин, ставший крупнейшим мастером русской гравюры, получил большую золотую медаль за программу „Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне“ с картины Менгса, находящейся в Эрмитаже. Выдающийся живописец Александр Андреевич Иванов в годы обучения в Академии художеств пережил период глубокого увлечения идеями и творчеством Менгса. Сын профессора исторической живописи А. И. Иванова, он проникся теоретическими трудами Винкельмана, с которыми познакомился в библиотеке отца (илл. 7). Доказательством тому является портрет Андрея Ивановича Иванова, написанный в 1824 г. И. С. Бугаевским-Благодарным: на столе, среди книг изображен том сочинений Винкельмана. В 1824 г. Александр Иванов написал картину, название которой свидетельствует о том, что источником вдохновения для него послужило творчество Менгса — „Иоанн Креститель проповедующий“. Это произведение не сохранилось.

В 1784 г. на фронтон фасада здания Академии художеств, по решению Совета профессоров, был помещен рельеф. На нем воспроизведена композиция картона Менгса „Парнас“. Он был выполнен итальянским мастером А. Бернаскони, ранее работавшим вместе с Менгсом над декоративным оформлением виллы Альбани в Риме. Произведение было исполнено под руководством выдающегося русского ваятеля Ф. Г. Гордеева и еще раз напоминало о том, что Императорская Академия художеств следует классицистическим традициям.

Примечания:

- 1 Менгс [Альбом / Автор текста Е. Федотова]. М., 2003. С. 5.
- 2 Никулин Н. Н., Целищева Л. Н. Произведения Антона Рафаэля Менгса в Петербурге (к истории петербургских коллекций) // Труды Академии художеств СССР. М., 1987. Вып. 4. С. 246.

- 3 [Fortia de Piles A.] Voyage de deux français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790–1792. Paris, 1796. T. III: Russie. P. 186, 187.
- 4 РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Ед. хр. 40. 1872–1902. Л. 1, 2; Ед. хр. 42. Л. 101 об., 102 об.; Ед. хр. 63. Л. 174.
- 5 Целищева Л. Н. О произведениях А. Р. Менгса в собрании музея Академии художеств // Искусство. № 9. 1980. С. 61–67.
- 6 Honish D. Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus. Recklinghausen, 1965. S. 130. Nr. 293, 298, 299.
- 7 Целищева Л. Н. О произведениях А. Р. Менгса в собрании музея Академии художеств. С. 67. Прим. 14.
- 8 Ibidem. С. 67.
- 9 Lettera di Don Antonio Raffaele Mengz, primo pittor di camera di S. M. C. a Don Antonio Ponz. Tradotta dall'originale Spagnuolo manualmente scritto. Torino, 1777.
- 10 Письмо Дон Антония Рафаела Менгса, первого живописца двора Его Величества Короля Испанского, к Дон Антонию Понзу, переведенное с испанского (писанного самим художником) на италийской, а с италийского на российской. СПб, 1786 (перевод Н. И. Ахвердова).

Veronika-Irina Trajanovna Bogdan

DIE BEDEUTUNG DER WERKE VON A. R. MENGES (SAMMLUNG DER KAISERLICHEN KUNSTAKADEMIE) FÜR DIE AUSBILDUNG VON KÜNSTLERN

A. R. Mengs ist eine Lichtgestalt der Aufklärung. Er war Hofmaler des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs sowie des Königs von Spanien und Neapel, Präsident der Accademia di San Luca zu Rom und der Kunstakademie von San Fernando zu Madrid und befreundet mit J. J. Winckelmann. Beide träumten von der vollkommenen Kunst, die die Seele erbaut, ergötzt und zu gutem Geschmack erzieht. Im

18. Jahrhundert gehörte Mengs zu den angesehensten Meistern, die die Künstler verschiedener Länder, darunter auch Russlands, stark beeinflussten. Die russischen Stipendiaten, die ihre Kenntnisse in Rom erweiterten, waren zweifellos auch in seiner Werkstatt, denn J. F. Reiffenstein, der sich um ihren Unterricht und ihr Aufenthaltsprogramm in der Ewigen Stadt kümmerte, war ein Anhänger von Mengs und Freund von Winckelmann. Mitteilungen über bedeutende Werke von Mengs gelangten mit den Berichten, die die Stipendiaten an die Kaiserliche Kunstakademie schickten, nach Sankt Petersburg. So wurde der Boden bereitet für die Rezeption der Mengsschen Werke, noch bevor diese selbst in der Hauptstadt des Russischen Reiches eintrafen. Sicherlich war dieser Name auch den reisenden russischen Adligen bekannt, die vom Geschmack aufgeklärter Europäer beeinflusst waren. Ebenfalls nicht zu vernachlässigen ist die Rolle von Ivan Ivanovič Šuvalov, der sich von 1763 bis 1773 in Europa aufhielt und dabei lange in Rom lebte. Es kann als sicher gelten, dass er nicht nur zu Reiffenstein, sondern auch zu Winckelmann und Mengs Kontakt hatte, ebenso wie zu den Künstlern, die deren Ansichten teilten: A. von Maron, A. Kauffmann, J. Hackert.

Das Werk von Anton Raphael Mengs war die prägnanteste Verwirklichung der Ideen des Neoklassizismus, die vom deutschen Gelehrten und Historiker der antiken Kunst Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) formuliert worden waren. Unter dessen Einfluss verfasste Mengs das Traktat „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“, erschienen in Zürich 1762. Darin wird die Vorstellung Winckelmanns von der Schaffung vollendeter Kunstwerke ausgehend von den Erfahrungen der antiken Meister entwickelt. Nur durch Nachahmung der Alten und Verbindung von Naturbeobachtung mit der Kenntnis der Werke der Koryphäen (Raphael, Correggio, Tizian und der antiken Bildhauer) könne man sich einen guten Geschmack erarbeiten.

Mengs galt als Reformator der Kunst seiner Epoche und für Winckelmann war er der „größte(n) Künstler(s) seiner [...] Zeit. Er ist als ein Phoenix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren [...]“.¹

Katharina II. (Abb. 2) wusste von den Werken von Mengs sowohl durch Šuvalov, als auch von ihrem ständigen Briefpartner F. M. Grimm. Im Vertrauen auf deren Urteil bestellte sie 1777 über Reiffenstein zwei Gemälde zu Themen aus der Ilias. Doch der

Künstler war zu dem Zeitpunkt beschäftigt, später krank und starb bald darauf. 1779 ordnete die russische Zarin an, alle von ihm hinterlassenen Werke zu kaufen und dafür so viel zu bezahlen, wie die Erben verlangen. Besonders war ihr am Erwerb des Bildes „Perseus und Andromeda“ gelegen, eines seiner letzten in Rom entstandenen Gemälde. Das Bild hatte der englische Kunstliebhaber Sir W. W. Winn² bei Mengs in Auftrag gegeben, nach der Fertigstellung wurde es im Palazzo Barberini, wo der Maler damals wohnte, ausgestellt und rief allgemeine Begeisterung hervor. Schließlich gelangte es nach Russland.

Reiffenstein sandte Katharina II. ein Verzeichnis der Werke, die sich in Mengs' römischem Atelier befanden. Darunter waren auch sechs Kartons mit Preisen aufgeführt. Am 4. Oktober 1781 wurde in der Sitzung des Akademierates die Schenkung von sechs Zeichnungen von Werken des berühmten Malers Mengs aus der Ermitage verkündet. Sie kamen in die Festsäle der Akademie und weckten ständiges Interesse bei den Zeitgenossen; ihr großer künstlerischer Wert wurde von J. Georgi und H. Reimers in ihren Schriften über die russische Hauptstadt und die Kaiserliche Kunstakademie gewürdigt (Abb. 1). Der Stich ist von 1810 datiert. Die Zeichnungen wurden in die Beschreibung der akademischen Sammlung aufgenommen und im 1842 erschienenen „Anzeiger“ („Ukazatel“) unter den Sehenswürdigkeiten der Akademie erwähnt. Außerdem sind sie im handschriftlichen Katalog von Uchtomskij von 1858 (mit Größe und Technik) aufgeführt sowie auf den Plänen der Hängung von Gemälden und Zeichnungen von 1871 vermerkt.

Die Kartons stießen bei Malern und Bildhauern auf reges Interesse und dienten vielen Generationen russischer Künstler als Anschauungsobjekt beim Studium von Zeichnung und Bildaufbau.

Später erwarb Katharina II. noch weitere Werke von Mengs und stiftete auf diese Weise seinen beiden unverheirateten Töchtern eine Pension. Französische Reisende, die die Kaiserliche Kunstakademie Ende des 18. Jahrhundert besuchten, begeisterten sich nicht nur für die Zeichnungen von Mengs, sondern auch für eine Kopie des „Parnass“, die von einem der Zöglinge angefertigt worden war.³

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts änderte sich der Zeitgeschmack und Mengs' Ruhm verblasste. Die Zeichnungen kamen aus dem Museum in die Unterrichtsräume und wurden in einigen Schriften fälschlich als Kopien „von Raphael Mengs nach Raffael Sanzio“ bezeichnet.⁴

Gegenwärtig sind in der Sammlung des Wissenschaftlichen Forschungsmuseums der Russischen Akademie der Künste von den sechs Zeichnungen nur drei erhalten:

1. Ein Genius, die Künste vermählend. Karton für ein Deckengemälde des Hauptsaaes der Villa Albani in Rom.

2. Apostel Petrus auf dem Thron zwischen zwei Engeln. Karton für die Ausmalung des Manuskriptkabinetts im Vatikan.

3. Der Prophet Moses auf dem Thron zwischen zwei Engeln. Karton für die Ausmalung des Manuskriptkabinetts im Vatikan (Abb. 3).

Während eines Brandes im Jahre 1900 verbrannte die Zeichnung „Parnass“ („Apollo mit den Musen“), verschwunden sind „Allegorie. Geschichte des Vatikans“ und „Die Heilige Familie“. Die drei verbliebenen Zeichnungen wurden dem Museum der Kunstakademie umgehend zurückgegeben. Später wurden sie in das Inventarverzeichnis der Grafiken als Arbeiten eines unbekanntes Künstlers unter ganz ähnlichen Bezeichnungen eingetragen. Das Verdienst, Mengs wieder als Schöpfer dieser Zeichnungen ermittelt zu haben, gebührt der hervorragenden Mitarbeiterin des Museums der Kunstakademie Luiza Nikolaevna Celiščeva. Sie hatte die zum damaligen Zeitpunkt vorhandene Literatur über Mengs und die Entstehungsgeschichte dieser Zeichnungen studiert. 1758 hatte der berühmte Sammler von antiker Kunst Kardinal Albani, ein Neffe von Papst Clemens XI., der später zum Ehrenmitglied der Kaiserlichen Kunstakademie gewählt wurde, bei Mengs die Ausmalung des Hauptsaaes seines Landhauses in Auftrag gegeben. In dem Raum sollten Skulpturen aufgestellt werden. Die Deckengemälde wurden zum programmatischen Werk des Neoklassizismus. Die Bildauswahl traf Winkelmann, seinerzeit Bibliothekar des Kardinals Albani, und der Maler folgte seinen Vorstellungen von der Bildgestaltung in „edler Einfalt und Größe“. Winkelmann schätzte das Fresko „Parnass“ als sehr gut ein und meinte, es übertreffe das Fresko „Aurora“ von Guido Reni im Palazzo Rospigliosi und sei das schönste Werk seiner Zeit, vor dem sich selbst Raffael verneigen würde.

Seitlich vom Hauptmotiv „Parnass“ sollten zwei ovale Szenen dargestellt werden – die „Allegorie Roms“ und der „Genius, die Künste vermählend“. Die Skizzen dazu befinden sich in München (Graphische Sammlung). Durch den Vergleich mit der Endfassung konnte L. N. Celiščeva feststellen, dass sich im Museum der Kunstakademie der Karton mit dem

Entwurf zum „Genius, die Künste vermählend“ befindet, dessen Entstehungszeit das Jahr 1760 sein dürfte, da 1761 das gesamte Werk vollendet worden ist.

1772 erhielt Mengs von Papst Clemens XIV. den Auftrag zur Ausgestaltung des Manuskriptkabinetts der Vatikanischen Bibliothek. Zur Deckenausmalung gehörten beide Kompositionen – der „Apostel Petrus [...]“ und der „Prophet Moses [...]“. Die Arbeiten wurden 1773 fertiggestellt. L. N. Celiščeva hat mit der Datierung der Kartons aus der Sammlung des Wissenschaftlichen Forschungsmuseums der Russischen Akademie der Künste auf 1772 überzeugend nachgewiesen, dass unsere Zeichnungen vom Künstler selbst stammen und bei der Arbeit an den Deckengemälden unmittelbar benutzt wurden (worauf die gestochenen Löcher zum Durchpausen verweisen).⁵ Für die europäischen Kunstwissenschaftler galten sie als verschollen, wie sich aus dem 1965 erschienen grundlegenden Katalog von Mengs' Werken schließen lässt.⁶

In der Dauerausstellung des Museums der Kunstakademie wird ein einziges Gemälde von Mengs gezeigt, das auch heute noch oft von Studenten kopiert wird. In der Inventarliste figuriert es als Kopie des Gemäldes „Perseus und Andromeda“ aus der Ermitage von einem unbekanntem Maler (Abb. 4). Es ist fast in der Größe des Originals gehalten und stammt von der Hand des Meisters selbst, der die Technik der monochromen Malerei sehr gut beherrschte. Das Gemälde unterscheidet sich von der endgültigen Fassung im Bildaufbau. Nach dem Alter der hinterklebten Leinwand zu schließen, muss die Restaurierung im 19. Jahrhundert erfolgt sein, als die beschädigten Ränder ausgebessert und die Verluste der Farbschicht ausgeglichen wurden. Die Stilanalyse der Grisaille und des Gemäldes bestätigt die große Ähnlichkeit der Ausführung (besonders bei der Modellierung des nackten Körpers und der Übereinstimmung der Details). Die erste Erwähnung der Grisaille stammt von 1844, als der Konferenzsekretär der Kunstakademie Vasilij Ivanovič Grigorovič (1786–1865) aus Italien zurückkehrte und der Akademie anbot, ihm das „Gemälde von Raphael Mengs, Perseus und Andromeda darstellend“ [...] abzukaufen⁷ (Abb. 5).

Er selbst muss das Bild entweder bei einem Kunsthändler oder von den Erben erworben haben; Mengs' Werke erschienen auf dem Kunstmarkt nach dem Ausverkauf von 1780.⁸ Grigorovič kannte die Werke des deutschen Meisters gut und veröffentlichte in seinem *Journal der schönen Künste*, das von der Kaiserlichen Kunstakademie herausgegeben wurde, Übersetzungen von theoretischen Schriften sowohl von

Winckelmann als auch von Mengs und hielt diesen für „einen der größten und aufgeklärtesten Künstler des vergangenen Jahrhunderts“. Grigorovič hielt Vorlesungen zur Theorie der schönen Künste und verwendete dabei Beispiele aus der Sammlung der Kaiserlichen Kunstakademie. Zusammen mit der Grisaille erwarb Grigorovič in Rom auch die „Studie einer männlichen Figur“ und übergab diese anschließend ebenfalls der Kunstakademie (heute im Staatlichen Puškin-Museum Moskau). Ungeachtet des schlechten Zustands wurde die Grisaille zu einem sehr hohen Preis gekauft – für tausend Silberrubel. Das zeugt davon, dass es keinerlei Zweifel an der Autorenschaft des Bildes gab. Im selben Jahr, also 1844, führte der Restaurator der Ermitage F. Tabuncov eine „Ausbesserung“ des Werkes durch – er hinterklebte eine neue Leinwand usw. Die Grisaille wurde in die Vermögenslisten des akademischen Museums als Original von Mengs eingetragen, was durch den handschriftlichen Katalog von 1858 belegt wird.

Aus dem Ausstellungsplan von 1871 geht hervor, dass die Grisaille und die Zeichnungen von Mengs in den großen Sälen, und zwar in der Zweiten Antikengalerie, gezeigt werden sollten. Später wurden sie mit 26 anderen Kartons in die Unterrichtsräume der Kaiserlichen Kunstakademie gebracht. In der Beschreibung der Ausstattung der Lehrkabine werden die Arbeiten von Mengs erstmalig fälschlich als Kopien von Raphael Mengs nach Raffael Sanzio verzeichnet. Und genau so wurden sie 1926 nach der Rückführung ins Museum in dessen Inventarliste eingetragen. In den späteren Inventarbüchern wurde aus der Mengschen Grisaille die Kopie eines unbekanntem Künstlers (Verzeichnis von 1932: Nr. 148. Unbekannter Maler. Bellerophon; Verzeichnis von 1937: Nr. 726. Unbekannter Maler. Bellerophon; heute geltendes Verzeichnis aus den 1950er Jahren: Ž-135. Unbekannter Maler. Kopie des Gemäldes „Perseus und Andromeda“ von Mengs).

Als A. I. Somov den Katalog der akademischen Sammlung erarbeitete, entging ihm diese Arbeit, weil sie sich in den Unterrichtsräumen befand. Aber als Somov später zum Verwalter der Ermitage wurde, machte er bezüglich des Ermitagebestandes Angaben über Vorarbeiten in anderen Sammlungen. Im Ermitage-Katalog erwähnt er eine Grisaille-Skizze, die sich in der Manfredini-Pinakothek in Venedig befand (1774), und war damit überhaupt der Erste, der sich für die Existenz der Vorarbeiten zu „Perseus und Andromeda“ interessierte. Die Grisaille aus dem Besitz der Akademie entstand vor 1774 und die Endfassung des Bildes 1777.

In der venezianischen Grisaille ist die ursprüngliche Bildidee festgehalten, sie ist voller Direktheit und Grazie. Die Arbeit, die der Akademie gehört, stellt die nächste Etappe dar, als der Künstler „dem Stoff Vollendung geben“ wollte. Als Vorbilder dienten antike Werke – der Apollo von Belvedere, Figuren von Fresken von Pompeji und Reliefs von der Villa Pamfili mit der Darstellung von Perseus und Andromeda. Es ist anzumerken, dass Mengs die Beherrschung der Grisaille-Technik für äußerst wichtig hielt, ohne die die Entwicklung einer guten Farbgebung unmöglich ist.

In Mengs' Werkverzeichnis von 1780, das sich in seinem Atelier in Rom befand, werden einige Vorarbeiten zu „Perseus und Andromeda“ erwähnt – die erste Ideenskizze, zwei Grisailen, eine Grisaille-Skizze auf Holz und schließlich ein „Karton mit Grisaille zum Perseus“ mit der Preisangabe von 200 römischen Ecu. Dies war die letzte Vorarbeit, die auch teurer als die anderen bewertet wurde, und diese war es, die in die Kunstakademie kam. Sie kam dem fertigen Gemälde auch in der Größe am nächsten. Mit dieser Zuschreibung stellte L. N. Celiščeva die Verbindung zwischen den ersten Skizzen und der fertigen Komposition eines der bekanntesten Gemälde von Mengs wieder her. Wie die Forscherin zu Recht anmerkt, besteht der besondere Wert der in der Akademie vorhandenen Arbeiten von Mengs darin, dass es Vorarbeiten sind, was besonders für Maler wichtig ist. Andererseits konnte dadurch seine künstlerische Methode nicht vollständig aufgezeigt werden, da es in der Akademie keine fertigen Werke gab.

Zusammenfassend ist die Gemeinsamkeit der Ideen von Mengs und des akademischen Ausbildungssystems hervorzuheben. Gemeinsam ist beiden das Verhältnis zur Antike, die als Gegenstand der Verehrung und des Studiums gesehen wurde, sowie die Auffassung, dass die Grundlage der bildenden Kunst die Zeichnung ist. Winckelmann und Mengs meinten, dass man die Werke der großen Künstler studieren und nachahmen, die empirischen Beobachtungen jedoch in Wechselbeziehung mit dem Ideal kreativ verarbeiten sollte. Genau dieser Gedanke lag der Ausbildung von Malern und Bildhauern an der Kaiserlichen Kunstakademie zugrunde, und die Werke von Mengs halfen zu erkennen, wie das zu erreichen ist. Als Zeichen der Würdigung des deutschen Malers gab der Rat der Akademie zu Beginn des 19. Jahrhundert bei Ivan Petrovič Aleksandrov, einem ihrer begabtesten Absolventen, eine Kopie des Selbstporträts von Mengs aus dem Ermitagebestand in Auftrag, welche sich heute auch im Akademiemuseum befindet (Abb. 6). Auf

diesem Selbstbildnis von 1773 ist der deutsche Maler 45 Jahre alt, zu dieser Zeit hat er gerade die Präsidentschaft der Accademia di San Luca (1771–1772) abgegeben und galt in den europäischen Künstlerkreisen als große Autorität.

In der Wissenschaftlichen Bibliothek der Russischen Akademie der Künste befindet sich ein Brief von Mengs an den spanischen Künstler und Schriftsteller Antonio Pons (1725–1792), auf Italienisch in Turin 1777⁹ erschienen, sowie dessen russische Übersetzung (1786),¹⁰ mit dem sich der russische Leser ein Bild von den grundlegenden theoretischen Ansichten des Künstlers machen konnte. Das Erbe von Mengs fügte sich reibungslos in die Tätigkeit der Kaiserlichen Kunstakademie ein, seine Werke, die sich in der Akademie und in der Ermitage befanden, wurden ständig kopiert. 1802 bekam der Schüler der Grafikklasse N. I. Utkin, der zu einem der bedeutendsten russischen Grafiker wurde, eine Große Goldmedaille für seinen Zyklus „Johannes der Täufer, in der Wüste predigend“ nach dem Gemälde von Mengs, das sich in der Ermitage befindet. Der bedeutende Maler Aleksandr Andrejevič Ivanov hatte sich während seiner Ausbildung an der Kunstakademie sehr für die Ideen und das Schaffen von Mengs begeistert. Als Sohn des Professors für historische Malerei A. I. Ivanov fand er in dessen Bibliothek die theoretischen Werke Winckelmanns und studierte sie eingehend (Abb. 7). Beleg dafür ist ein Porträt von Andrej Ivanovič Ivanov, das 1824 von I. S. Bugaevskij-Blagodarnyj gemalt wurde: Auf dem Tisch ist unter den Büchern auch ein Werk von Winckelmann dargestellt. 1824 schuf Aleksandr Ivanov ein Gemälde, dessen Titel davon zeugt, dass die Quelle der Idee dafür im Schaffen von Mengs zu suchen ist – „Johannes der Täufer, predigend“. Dieses Werk ist nicht erhalten.

1784 wurde auf Beschluss des Professorenkollegiums am Giebel des Gebäudes der Kunstakademie ein Relief angebracht. Darauf ist die Komposition der Zeichnung „Parnass“ von Mengs wiedergegeben. Es stammt vom italienischen Künstler A. Bernasconi, der zuvor zusammen mit Mengs an der dekorativen Ausgestaltung der Villa Albani in Rom gearbeitet hatte. Das Werk wurde unter der Anleitung des bedeutenden russischen Bildhauers F. G. Gordeev ausgeführt und erinnerte daran, dass die Kaiserliche Kunstakademie der klassizistischen Tradition verhaftet ist.